

# *Dossiê temático*



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 33, N. 2, JUL.–DEZ. 2020  
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

# O processo colaborativo no desenvolvimento da obra *Brain Washed, Brain Dead*

Thais Montanari,<sup>1</sup> Nathalia Fragoso<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo apresenta o processo criativo colaborativo vivido durante o desenvolvimento da obra *Brain Washed, Brain Dead*, elaborada por Thais Montanari entre os anos de 2016 e 2020. A obra teve seis versões e contou com a colaboração de doze intérpretes e de um cineasta, tendo sido trabalhada e apresentada em quatro países diferentes. Este texto identifica as metodologias de criação colaborativa adotadas pela compositora e aponta o impacto dos contextos de criação das diferentes versões da obra: infraestrutura, ferramentas tecnológicas disponíveis, a prática e a experiência artística das pessoas que colaboraram com o projeto, além de discorrer sobre o processo criativo e o resultado artístico das mesmas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Colaboração. Processos criativos. Música indeterminada. Partitura gráfica.

**ABSTRACT:** This paper presents the collaborative approach developed by Thais Montanari through the creation of the work *Brain Washed, Brain Dead* between the years 2016 and 2020. The work consists of six versions and involved twelve musicians and a filmmaker, while being created and presented in four different countries. This text identifies the methodologies of the collaborative process adopted by the composer and shows the impact of the creation contexts on the different versions of the work: the infrastructure, the availability of technological tools, the artistic practices and experiences of the collaborators, besides discussing the creation process and artistic result of each version.

**KEY-WORDS:** Collaboration. Creative processes. Indeterminacy. Graphic score.

A escolha pelo trabalho colaborativo deve-se, entre outros, a preferências pessoais, pressões institucionais ou benefícios práticos (Hayden & Windsor, 2007). Tal prática, requer o compartilhamento de conhecimentos e o estabelecimento (prévio ou não) de dinâmicas de

<sup>1</sup> Université de Montréal (Canadá).

<sup>2</sup> Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

trabalho entre as partes envolvidas (Hron, 2015) e pode acarretar relacionamentos enriquecedores ou conflituosos (Kanga, 2014). Nas artes, o trabalho em equipe pode ajudar na autoconfiança necessária para se ultrapassar as barreiras da tradição (John-Steiner, 2000).

Ao longo da história da música não era comum distinguir o papel da pessoa que compõe da pessoa que interpreta. Isso aconteceu até o século XIX, quando a notação musical e a perfeita interpretação da partitura passaram a ser supervalorizadas (Cardoso, 2019), com desenvolvimentos até os anos 1950 e 1960, quando emergiu uma busca da parte de certos compositores e compositoras por integrar a participação de intérpretes à elaboração de suas peças, adotando uma recusa da determinação total de uma obra, e também reivindicando uma maior pluralidade do discurso musical baseado em uma prática cooperativa (Stranska, 2002). Essa busca por uma quebra da hierarquia entre composição e interpretação deu origem a uma nova categoria de escrita, na qual os elementos musicais são indicados com menor precisão, incentivando-se a prática improvisatória e se apropriando de símbolos gráficos provin-  
858 dos ou não da notação musical tradicional (as chamadas partituras gráficas), ou até de indicações puramente verbais (as chamadas partituras texto) (Rocha, 2001).

Além disso, durante a década de 70, assistiu-se à aparição da arte sonora, uma junção entre as artes visuais e a música, utilizando-se o som em mescla com a escultura, a instalação e criação artística (Campe-sato, 2007). Mais tarde, com o advento de novas tecnologias e com o crescente interesse de cineastas pela indústria audiovisual e de compositores e compositoras pela espacialização sonora, novas possibilidades performáticas foram criadas (Rogers, 2013). Isso é importante pois a prática interdisciplinar traz novas questões ao campo da criação colaborativa, uma vez que a mistura de domínios reúne profissionais que não têm os mesmos hábitos de trabalho ou os mesmos conhecimentos e são, portanto, obrigados a encontrar um novo vocabulário e novas ferramentas para se comunicar e trabalhar em conjunto (Hron, 2015).

Finalmente, a partir do século XXI, observa-se que o trabalho colaborativo ganhou um estatuto mitológico em razão de parcerias famosas (e seus desdobramentos) como, por exemplo, a colaboração entre Andy Warhol e Jean-Michael Basquiat ou as diferentes parcerias do músico David Bowie (Graham & Gandini, 2017). Embora conhecidas, essas colaborações deixaram à sombra profissionais cuja participação foi essencial, como a equipe de produção ou de engenharia sonora, além de intérpretes musicais, e foi ignorado o impacto das boas condições de trabalho dentro das quais estas obras foram criadas (bons estúdios ou ferramentas tecnológicas avançadas) (Graham & Gandini, 2017).

Dentro desse contexto, *Brain Washed, Brain Dead*, obra apresentada nesse artigo, assim como outros projetos de Thais Montanari, foi realizada de maneira colaborativa por um apreço pessoal da parte da compositora pelo trabalho em equipe que, segundo John-Steiner (2000), possibilita uma interação íntima entre as partes além da parceria profissional. A peça mescla música e vídeo e foi desenvolvida entre os anos de 2016 e 2020 em seis contextos diferentes e contou com a colaboração de doze profissionais além da compositora. Composta para dois ou três instrumentos (instrumentação indefinida), difusão e manipulação de vídeos ao vivo, a obra utiliza da indeterminação através de uma partitura gráfica e textual que deixa livre, para a escolha de quem a interpreta, as durações de seus trechos ou parâmetros musicais como o ritmo ou a altura dos gestos sonoros que irão compor suas diferentes texturas musicais. A noção de música indeterminada foi trazida pelo compositor John Cage<sup>3</sup> que ligava esse conceito à possibilidade de interpretar de maneira consideravelmente diferente uma mesma peça musical (Fragoso, 2015).

Do ponto de vista conceitual, a peça se apropria em primeiro lugar das ideias de Noam Chomsky<sup>4</sup> sobre o tema do controle da opinião pública

<sup>3</sup> Compositor estado-unidense (1912-1992), precursor da música indeterminada e aleatória na América do Norte.

<sup>4</sup> Linguista, filósofo e ativista político estado-unidense (1928) conhecido internacionalmente pela sua atuação acadêmica em fenômenos da linguagem, mas também por suas posições políticas de esquerda e pela sua crítica sobre a política externa dos Estados Unidos.

pelos meios de comunicação de massa e, em segundo lugar, dos universos midiáticos atuais (televisão, internet, redes sociais etc.). Para isso, foram utilizados como referência o livro *Manufacturing Consent* (1988) de Noam Chomsky e Edward S. Herman, além de diferentes entrevistas com Chomsky (*Le consentement à la fabrication* [...], 2018; *Roda Viva com Noam Chomsky*, 1996; *BBC interview with Noam Chomsky*, 1996) e documentários sobre suas teorias (por exemplo *Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media* e *The Myth of the Liberal Media: The Propaganda Model of News*). Além da vontade de explorar e comunicar musicalmente estas ideias, trabalha-se com o material retirado da mídia por uma crença em seu potencial de aproximar o público da obra. Trazendo para o universo musical e performativo personagens e situações que fazem parte do dia a dia coletivo, busca-se fazer com que as pessoas questionem o papel dos meios de comunicação em suas vidas cotidianas.

O presente artigo traz os contextos colaborativos da obra *Brain Washed, Brain Dead*, propondo uma reflexão sobre algumas das particularidades da abordagem de colaboração interativa proposta pelos autores Hayden & Windsor (2007).

860

### **Sobre os contextos de criação da obra**

Como dito anteriormente, *Brain Washed, Brain Dead*, foi montada em seis contextos diferentes. A primeira versão (versão 1), realizada em Montreal, Canadá (2016), abordava a política anti-imigração crescente em certos países da América do Norte e Europa (Zhirkov, 2020; Bandelj & Gibson, 2020). Nas versões seguintes, realizadas em Bogotá, Colômbia (2017, versão 2) e em San Juan, Argentina (2017, versão 3), a peça abordava a política e a mídia local de cada país. As demais versões foram realizadas em Belo Horizonte, Brasil (2017-2018, versão 4), em Montreal, Canadá (2018, versão 5) e à distância, em formato virtual (2020, versão 6). Essas três últimas versões tinham como cenário o papel da mídia brasileira e das redes sociais no cenário político brasileiro (*Mídia*, 2017) no período entre a destituição da ex-presidente Dilma Rousseff (que gover-

nou o Brasil entre os anos de 2011 e 2016, sendo afastada do poder por processo de *impeachment*) e as eleições brasileiras de 2018. Ao todo, as diversas versões da peça contaram com a colaboração de treze intérpretes e um cineasta. Englobando no processo de colaboração todos os organismos envolvidos em cada produção, podemos citar quatro festivais e uma série de concertos. Seguimos com a descrição detalhada do processo criativo de cada uma destas performances da peça.

### **Labo de Musique Contemporaine de Montréal (Versão 1), 2016**

A ideia inicial de *Brain Washed, Brain Dead* surgiu em 2016 devido à participação de Montanari no festival Labo de Musique Contemporaine de Montréal.<sup>5</sup> Nesse momento, foi elaborado o que veio a ser a base da primeira seção da obra nas versões seguintes (versões 2, 3, 4, 5 e 6). O objetivo desta primeira etapa era misturar o som dos instrumentos com discursos anti-imigração de políticos na Europa e nos Estados Unidos, outro tema, aliás, muito abordado no pensamento de Chomsky (*UNU-GCM 2016 Annual Guest Lecture* [...], 2016).

861

Para a construção da parte eletrônica da obra, foi realizada a busca e a manipulação de trechos de discursos e coletivas de imprensa de personalidades políticas com propostas de maior controle da população imigrante. Entre outros, foram escolhidos o discurso do dia 31 de agosto 2016, em Phoenix nos Estados Unidos, do então candidato à presidência Donald Trump (*Live Stream Coverage Donald Trump's speech in Phoenix*, 2016) (que governou o país entre 2017 e 2020), e a coletiva de imprensa realizada no dia 7 de novembro de 2014, em Nanterre, na França, pela deputada de extrema-direita Marine Le Pen (*Conférence de presse de Marine Le Pen sur l'actualité*, 2014), na época, em 2016, candidata à presidência da França. A escolha de trabalhar com áudios e não com vídeos se deu

<sup>5</sup> Festival realizado por artistas voluntários e voluntárias atuantes na cena de Montreal, Canadá, com a proposta de trazer atividades como palestras e concertos, além de favorecer a criação de novas obras através da colaboração entre compositoras e compositores e intérpretes.

por uma falta de conhecimento e aparato técnico da parte da compositora naquele momento. Como exigência do festival, compositores e compositoras deveriam enviar uma partitura já bastante evoluída para que músicos e musicistas tivessem acesso a ela previamente ao início dos ensaios. Essa dinâmica acabou sendo repetida durante todo o processo que se desenvolveu nos anos seguintes com os demais grupos que participaram do projeto.

Foi criada, então, uma partitura com textos e desenhos (partitura gráfica-textual) que sugeriam aos três músicos características texturais a serem criadas, e indicava momentos nos quais eles deveriam interagir com o material composto por vozes de discursos políticos (eletrônica da peça). A escolha desse material musical instrumental foi feita durante os ensaios em colaboração com o saxofonista Justin Massey, o percussionista Ryan Kelly e o pianista Jesse Plessis.<sup>6</sup> Nenhum dos instrumentos possuía, nesse momento, amplificação, nem efeitos digitais e a compositora se apresentou junto aos instrumentistas difundindo ao vivo a eletrônica. O trabalho foi realizado em dez ensaios de duração de duas horas cada que aconteceram no Conservatoire de Musique du Québec à Montréal, mesmo local onde aconteceu a apresentação da obra no dia 12 de agosto de 2016.<sup>7</sup>

862

### **Festival en Tiempo Real (Colômbia, versão 2) e Festival Caja Negra (Argentina, versão 3), 2017**

Um ano mais tarde, por ocasião de dois concertos realizados durante o Festival en Tiempo Real (2017) coordenado por Ana Maria Romano Gomez<sup>8</sup> em Bogotá (Colômbia) e o Festival Caja Negra (2017) realizado por Adaptador Records em San Juan (Argentina),<sup>9</sup> deu-se continuidade ao

<sup>6</sup> Ver <https://www.justin-massey.com/>, <https://soundcloud.com/polyrhythmie>, <https://soundcloud.com/jesse-plessis>. Acesso em: 18 jan. 2021.

<sup>7</sup> A gravação da peça pode ser acessada pelo link: <https://archive.org/details/bwbd-labo>.

<sup>8</sup> Festival colombiano que possui uma política de valorizar artistas mulheres que trabalham atualmente com diversas práticas sonoras que surgem dos diálogos entre som e tecnologia. Ver <https://soundcloud.com/anamariaromano>.

<sup>9</sup> Festival que visa fomentar a arte experimental na cidade de San Juan. Ver <https://soundcloud.com/user-117622856>. Acesso em: 18 jan. 2021.

processo de criação de *Brain Washed, Brain Dead*. Para ambos os eventos, foi utilizada a mesma partitura gráfica-textual – uma continuidade da partitura desenvolvida no ano de 2016. Nesse momento, a compositora já havia ganhado uma certa autonomia técnica para integrar na obra elementos visuais a serem manipulados ao vivo. Em Bogotá, a obra foi trabalhada em conjunto com a violinista Ana Maria Ruiz Valencia e a artista sonora Ángela Marciales Daza.<sup>10</sup> Para o concerto em San Juan, a colaboração aconteceu com Lorenzo Gomez piano, Valentina Spina no violino com efeitos e com Kari Villalba na guitarra também com efeitos.<sup>11</sup>

Politicamente falando, ambos os países estavam em momentos importantes: a Colômbia estava em período pós veto popular do acordo de paz entre o governo federal e as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC)<sup>12</sup> e a Argentina assistia a uma série de protestos contra a reforma da previdência do então presidente Mauricio Macri<sup>13</sup> (presidente da Argentina de 10 de dezembro de 2015 a 10 de dezembro de 2019). Três encontros de duas horas de duração foram realizados na casa de integrantes dos grupos e serviram para a análise e discussão das indicações na partitura e a busca por texturas musicais que iriam comunicar com o universo visual. Este foi composto de vídeos posteriormente coletados de determinados programas de televisão ou eventos políticos locais, como uma entrevista do ex-presidente Álvaro Uribe (*Ex-presidente Álvaro Uribe pide que se suspendan diálogos*, 2015) (que governou a Colômbia entre 7 de agosto de 2002 e 7 de agosto de 2010 e teve papel ativo contra o acordo de paz citado acima) e o discurso de vitória das eleições de 2015 de Mauricio Macri (*Macri ganó el balotaje y es el nuevo*

863

<sup>10</sup> Ver <https://soundcloud.com/ana-ruiz-valencia> e <https://soundcloud.com/angela-marciales-daza>. Acesso em: 18 jan. 2021.

<sup>11</sup> Ver <https://soundcloud.com/lorenzogo>, <https://soundcloud.com/user-872928878>, [https://www.facebook.com/The-Dolar-Compreors-635383489970699/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/The-Dolar-Compreors-635383489970699/?ref=page_internal). Acesso em: 18 jan. 2021.

<sup>12</sup> Ver [https://en.wikipedia.org/wiki/2016\\_Colombian\\_peace\\_agreement\\_referendum](https://en.wikipedia.org/wiki/2016_Colombian_peace_agreement_referendum). Acesso em: 18 jan. 2021.

<sup>13</sup> Ver [https://es.wikipedia.org/wiki/Reforma\\_previsional\\_en\\_Argentina\\_de\\_2017](https://es.wikipedia.org/wiki/Reforma_previsional_en_Argentina_de_2017). Acesso em: 18 jan. 2021.



*presidente electo*, 2015). Na Colômbia, a obra foi apresentada no dia 15 novembro de 2017 no Enno Club.<sup>14</sup> Na Argentina, a performance aconteceu no dia 10 de dezembro de 2017, no Centro Cultural Conte Grand.<sup>15</sup>

### **SESC Partituras e Verão Arte Contemporânea (Versão 4), 2017-2018**

Em paralelo às versões apresentadas anteriormente, foram realizadas duas apresentações da obra na cidade de Belo Horizonte, com Matthias Koole e Nathalia Fragoso tocando guitarra, e Pedro Amorim Filho<sup>16</sup> tocando acordeom, sendo que todos os instrumentos estavam conectados a pedais de efeitos. A versão apresentada nestes concertos (versão 4) abordou o papel da mídia na promoção de um discurso depreciativo em relação ao Partido dos Trabalhadores<sup>17</sup> (Alves & Dulce, 2019; Davis & Straunhaar, 2019) e também na perpetuação de comportamentos de cunho machista da cultura brasileira (Silva, 2016; Casalotti, 2020). Para isso foram usadas, por exemplo, imagens do processo da destituição da ex-presidente Dilma Rousseff (*Sessão Deliberativa*, 2016) ou o primeiro discurso oficial do ex-presidente Michel Temer (*Pronunciamento do Presidente Michel Temer*, 2016). Assim como na Argentina e na Colômbia, esses vídeos foram projetados atrás do grupo e dispostos lado a lado como mostra a figura 1.

Os ensaios para a peça foram constituídos de cinco encontros de duas horas, realizados na casa de integrantes do grupo. O primeiro concerto aconteceu no dia 22 de novembro de 2017, no Teatro de Bolso Júlio Mackenzie do SESC Palladium, na série SESC Partituras (2017),<sup>18</sup> na época

<sup>14</sup> Selo independente, estúdio de gravação e sala de eventos localizada em Bogotá ativa desde 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LZAM5B3OcUc>. Acesso em: 18 jan. 2021.

<sup>15</sup> Organismo público ligado ao Ministério do Turismo e da Cultura do Governo da cidade de San Juan. Disponível em: [https://archive.org/details/bwbd\\_Arg](https://archive.org/details/bwbd_Arg). Acesso em: 18 jan. 2021.

<sup>16</sup> Ver <https://soundcloud.com/matthiaskoole>, <https://www.nathaliafragoso.com/>, <https://peofilho.wordpress.com/>. Acesso em: 18 jan. 2021.

<sup>17</sup> Fundado em 1980, integra um dos maiores e mais importantes movimentos de esquerda da América Latina.

<sup>18</sup> Série de concertos que visa valorizar e aumentar um acervo virtual de partituras de compositores e compositoras do Brasil.



Figura 1. Disposição dos vídeos projetados na parede atrás dos músicos através do programa *Resolume Arena*.

coordenada pela musicista Lúcia Vulcano.<sup>19</sup> Já o segundo concerto, aconteceu no dia 11 de dezembro de 2018, na Sala Multiuso do Centro Cultural Banco do Brasil, como parte do Festival Verão Arte Contemporânea (2018)<sup>20</sup> produzido pelo Grupo Oficina Multimídia.<sup>21</sup> Essa apresentação aconteceu no concerto 4:44 realizado e produzido por Thais Montanari e Nathalia Fragoso em parceria com Marina Cyrino e Patrícia Bizzotto.<sup>22</sup>

865

### **Documents: Toit/Brain Washed, Brain Dead (Versão 5), 2018**

A versão 5 de *Brain Washed, Brain Dead*, composta em 2018, foi apresentada em Montreal, Canadá, durante o concerto *Documents: Toit/Brain Washed, Brain Dead* realizado no dia 24 de agosto de 2018 na extinta sala La Vitrola<sup>23</sup> sendo produzido por Montanari em conjunto

<sup>19</sup> Ver <https://soundcloud.com/luciavulcano>. Acesso em: 18 jan. 2021.

<sup>20</sup> Tradicional festival interdisciplinar que visa valorizar a experimentação na arte belo-horizontina.

<sup>21</sup> Ver <http://oficinamultimedia.com.br/v2/>. Acesso em: 18 jan. 2021.

<sup>22</sup> Ver <https://marinacyrino.art.br/> e <https://patriciabizzotto.wixsite.com/website>. Apresentação disponível em: <https://archive.org/details/bwbd-bh>. Acesso em: 18 jan. 2021.

<sup>23</sup> Sala de espetáculos dedicada à música atual que funcionou em Montreal entre os anos 2014 e 2019.



**Figura 2.** Experimentação para a difusão da parte visual de *Brain Washed, Brain Dead* no concerto de 2018.

866 a Gabrielle Harnois-Blouin.<sup>24</sup> Para participar dessa interpretação, a violonista colombiana Ana Maria Ruiz Valencia viajou até o Canadá e a performance contou também com Tiago Bortoletto Vaz no violoncelo (novamente, ambos os instrumentos estavam conectados a pedais de efeito). Os ensaios, três encontros de duas horas, aconteceram nas dependências da faculdade de música da Université de Montréal no Canadá, na qual Montanari e Vaz são estudantes.

Essa versão trabalhou de forma atualizada o contexto político e social brasileiro. O Brasil estava, então, sob o comando do ex-presidente Michel Temer (empossado após a destituição da titular, Dilma Rousseff seguindo no cargo até o dia 1.º de janeiro de 2019) e o então candidato à presidência Jair Bolsonaro (atual Presidente da República, e sucessor de Michel Temer) começava a despontar nas pesquisas de opinião. A peça teve que ser adaptada a um público que não é familiar com personagens e eventos marcantes da história recente do Brasil. Para isso, foram utilizadas legendas quando necessário ou vídeos em inglês sobre temas da socie-

<sup>24</sup> Ver <https://www.gabriellehb.com/about>. Acesso em: 18 jan. 2021.

dade brasileira. Este trabalho foi uma oportunidade de aperfeiçoamento do conteúdo musical e visual da peça e permitiu a experimentação de uma configuração para a difusão dos vídeos: além de um projetor, foram incluídos na montagem cinco televisões para uma espacialização da parte visual (figura 2).

### **Versão sob mídia fixa (Versão 6), 2020**

Em 2020, uma nova versão abordou o contexto político brasileiro com o presidente Jair Bolsonaro já eleito no Brasil. Com o propósito de exemplificar a influência da mídia no pensamento político da sociedade brasileira (*Contexto*, 2017), a peça foi dividida em três seções: A primeira seção da peça seria dedicada ao período pré-destituição de Dilma Rousseff, a segunda seção ao período Michel Temer e a terceira seção às eleições de 2018 e à posse de Jair Bolsonaro. Nesse contexto, foram utilizados, entre outros, vídeos da campanha de Jair Bolsonaro (*Jair Bolsonaro fala a seus eleitores na Avenida Paulista*, 2018).

867

O intuito era concluir a obra com uma performance na cidade de Belo Horizonte, novamente com Matthias Koole, Nathalia Fragoso e Pedro Amorim Filho. Devido à pandemia da COVID-19, que impôs restrições ao contato social e com isso impossibilitou a performance desta versão, foi sugerido pelo músico Matthias Koole que realizássemos a obra em formato audiovisual fixo de maneira que essa pudesse ser retrabalhada eventualmente em uma apresentação posterior.

Uma série de contingências dadas pelas circunstâncias do momento, acarretaram a maneira como esta versão foi elaborada. Cada intérprete gravou sua parte separadamente a partir de uma partitura que contava com indicações de texturas musicais e indicações de vídeos a serem sincronizados com essas texturas. Para acompanhar esta partitura, Montanari realizou uma pré-montagem da parte visual com o objetivo de compensar a ausência da manipulação ao vivo dos vídeos e garantir um certo padrão temporal equivalente entre as três gravações.

Em seguida, as gravações enviadas à compositora foram editadas de maneira a combiná-las com os vídeos recolhidos. O que quer dizer que esta versão foi criada através da edição dos materiais sonoros propostos pelo grupo, em um exercício que se aproxima à composição de uma peça eletroacústica.

Após essa etapa, o cineasta Hippolyte Vendra<sup>25</sup> se integrou à equipe para a finalização do material visual baseado no conteúdo sonoro criado. Em seguida, a peça foi encaminhada para Paulo Dantas<sup>26</sup> que realizou a masterização sonora da mesma. A obra, em seu formato audiovisual, foi lançada na página do *Internet Archive* do selo brasileiro Seminal Records no primeiro semestre de 2021.<sup>27</sup>

Este processo resultará ainda em uma partitura exclusiva a ser utilizada caso se apresente a oportunidade de uma futura apresentação desta versão específica da peça. Estarão indicadas neste documento as necessidades técnicas para a montagem da peça assim como as estruturas musicais e visuais a serem trabalhadas. Finalmente, estarão acompanhando esta partitura, os arquivos de vídeos a serem utilizados para tal apresentação.

868

### **Metodologias de criação colaborativa empregadas no desenvolvimento da peça**

Hayden & Windsor (2007) citam três formas para categorizar a criação musical do ponto de vista da colaboração na música ocidental. Para esses autores, existe a *colaboração diretiva*, na qual a divisão hierárquica entre compositor/compositora e intérprete é conservada. A musicista ou o músico colabora com sua interpretação da obra, procurando a melhor forma de traduzir as indicações dadas na partitura. Nessa categoria de colaboração, os autores observam uma tendência a uma instrumentação acústica baseada nos tradicionais grupos musicais regidos ou nos

<sup>25</sup> Ver <https://www.hippolytevendra.com/>. Acesso em: 18 jan. 2021.

<sup>26</sup> Ver <https://atnll.com/>. Acesso em: 18 jan. 2021.

<sup>27</sup> Disponível em: [https://archive.org/details/bwbd\\_thais\\_montanari](https://archive.org/details/bwbd_thais_montanari). Acesso em: 18 jul. 2021. Seminal Records é um selo e produtora de música brasileira independente focada em música experimental.

grupos de câmara. Além disso, existe uma colaboração extramusical no que tange às questões burocráticas, técnicas, logísticas e de promoção para os ensaios e os concertos.

Em segundo lugar, para Hayden e Windsor, poderíamos chamar de *interativa* a colaboração na qual quem cria se vê em uma posição de negociação com quem interpreta ou com quem faz parte da equipe técnica. Apesar de um processo mais interativo, discursivo e reflexivo, no qual todas as partes participam ativamente, a pessoa que compõe continua a ser o autor primeiro ou a autora primeira da obra. Neste caso, a partitura deixa em aberto determinados aspectos da performance e observa-se uma predisposição dessa categoria de trabalho em obras que misturam instrumentos acústicos e mídia eletrônica.

Finalmente, os autores abordam o que eles chamam de *processo colaborativo*. Nessa categoria, o desenvolvimento da obra musical passa por decisões coletivas e não é possível delimitar bem os papéis de cada pessoa envolvida. De maneira geral, essa forma de criação se inclina ao uso de meios eletrônicos e digitais em fusão a instrumentos acústicos ao vivo ou pré-gravados. Observa-se ainda uma orientação ao uso de uma notação não tradicional na qual a macroestrutura formal é indefinida ou é definida por mais de uma pessoa através de processos improvisatórios ou via algoritmos de computador automatizados (Hayden & Windsor, 2007).

O processo de elaboração da peça *Brain Washed, Brain Dead*, baseou-se em uma dinâmica *interativa*. De um lado, o resultado de cada versão foi construído por determinadas escolhas coletivas. Por outro lado, o conceito e a forma da peça são de autoria de Montanari e ela foi a responsável por unir as diferentes ideias e sugestões que surgiram durante essa colaboração. Além disso, Montanari trabalhou sozinha toda a parte técnica e a notação da obra.

Duas ferramentas metodológicas foram importantes para garantir uma maior participação de todas as partes envolvidas: encontros informais que funcionaram como pré-ensaios baseados em uma discussão verbal e a utilização de uma partitura gráfica e textual.

### Estágio de pré-ensaios

Em diferentes estudos sobre colaboração entre compositores/compositoras e intérpretes foi observada a prática de encontros formais ou informais entre esses profissionais antes do trabalho musical propriamente dito (Gyger, 2016; Kanga, 2014; Niederauer, 2015; Roe, 2007). Essa foi uma estratégia adotada na elaboração de algumas das versões de *Brain Washed*, *Brain Dead*. Houve o desejo de realizar esse período pré-ensaio em todos os contextos, porém, eventualidades impediram que isso acontecesse nas versões 1, 4 e 5. Para as versões 2, 3 e 6, antes do trabalho com a partitura, foram realizados momentos de conversa informal com os grupos participantes do projeto. Sobre o tema da conversa, Campesato e Bonafé argumentam:

[a conversa] permite ao sujeito se posicionar, se escutar, assumir lugares de fala, abrindo um campo de pesquisa mais sintonizado com uma prática particular e que coloca sob crítica o papel que a objetividade e a neutralidade costumam ocupar nos discursos sobre o fazer artístico [...] (Campesato & Bonafé, 2019, p. 50-51).

870

Na criação da obra aqui descrita, essas conversas tiveram, principalmente, o intuito de apresentar e discutir a influência da filosofia de Noam Chomsky na peça, e, em alguns casos, de se conhecer a opinião de cada pessoa a respeito do tema.

Nesse período pré-ensaio, ocorreram ainda as escolhas ou sugestões dos vídeos que constituíram a parte visual da peça. Nos demais casos (versão 1, 4 e 5), a compositora se viu compelida a realizar por si tais escolhas, baseadas em seus conhecimentos sobre os contextos políticos e sociais de cada versão, considerando respeitar as opiniões políticas dos integrantes. Nas versões 2 e 3, esses encontros informais tiveram duração média de duas horas. Neles, as musicistas e os músicos apresentaram determinados programas de televisão ou eventos políticos locais que foram posteriormente coletados para a elaboração da parte visual da obra. Houve ainda um intercâmbio de informações sobre o papel e a importância da mídia na sociedade atual da Argentina e da Colômbia. Já na versão 6, através de conversas por correio eletrônico, o grupo esco-

lheu coletivamente os vídeos a serem utilizados. Finalmente, essa prática contribuiu para a criação de um maior sentimento de coletividade, o que foi especialmente importante nos grupos nos quais as pessoas se conheciam pouco.

Essas conversas contaram com uma participação efetiva de todas e todos, mesmo com as diferenças dos contextos (presencial ou virtual) nos quais elas aconteceram. Sobre isso, Campesato & Bonafé (2019) indicam que para se engajar em uma boa conversa, é preciso abdicar-se da passividade, pois ela necessita de um fluxo no qual a presença de uma pessoa vai moldar a atividade verbal da outra, e é imprescindível uma escuta presente. Resumidamente, os processos de elaboração das versões 2, 3 e 6 da obra podem se descrever da seguinte forma:

- A. Elaboração da partitura gráfica por Thais Montanari,
- B. Conversa informal com as musicistas e os músicos sobre mídia local e as ideias de Noam Chomsky,
- C. Coleta e manipulação de áudios e vídeos pela internet (baseadas na etapa anterior),
- D. Criação coletiva de parâmetros que relacionassem instrumentos musicais e vídeos colhidos da mídia local.

871

### **Partitura gráfica e textual**

A partitura gráfica pode ser um catalisador para uma colaboração uma vez que possibilita a quem a interpreta participar de forma essencial na tomada de decisões relativas à performance musical final (Rebelo, 2010). Através dela, cria-se um espaço de interação mais direto entre intérprete e obra, redefinindo-se o papel da pessoa que cria e da pessoa que interpreta (Stranska, 2002). As músicas baseadas nessa forma de notação, são definidas pelas características descritas na partitura, mas também por aquilo que não está descrito e que será definido de acordo com os contextos culturais de cada artista que as interpreta (Anderson, 2013).

Anderson (2013) define uma partitura gráfica pela conexão sintática de um símbolo a um som e pelo fato de que esse conjunto de símbolos



deve ser lido da mesma forma que a linguagem escrita ocidental. A autora apresenta também o conceito de “partituras texto” (também conhecidas como “eventos” ou “ações”, na definição do Grupo Fluxus<sup>28</sup> ou “partituras verbais” segundo a Scratch Orchestra of London<sup>29</sup>) e as divide em dois grupos. Primeiramente, ela cita aquelas partituras que fornecem instruções textuais a serem seguidas por cada artista com objetivo de realizar uma apresentação. Em segundo lugar, ela comenta sobre as partituras que ela denomina “alusivas” nas quais não se definem ações, mas que se consistem inteiramente de textos que servirão de inspiração para uma performance, sem demais instruções para sua execução. Finalmente, a autora menciona as partituras que combinam notação gráfica, textual e até mesmo notação musical tradicional (Anderson, 2013).

A forma de notação de *Brain Washed*, *Brain Dead* foi sofrendo mudanças ao longo dos anos de desenvolvimento do projeto. Desde o princípio, escolheu-se conectar símbolos a texturas sonoras complementando-os com textos explicativos. Isso pode ser observado na partitura trabalhada nas versões de 2, 3 e 4 (figura 3).

As versões 5 e 6 foram modificadas com o objetivo de se encontrar formas mais claras de descrição destas texturas musicais. Foram acrescentadas ainda imagens e símbolos que explicavam melhor o desenvolver da parte visual de forma a ajudar os músicos e as musicistas a se guiarem melhor ao longo da peça. Tais modificações foram baseadas nas dúvidas levantadas durante os ensaios das versões anteriores. A partitura da versão 5 pode ser observada na figura 4.

Como dito anteriormente, essa forma de notação, garante resultados musicais diversificados de acordo com o conjunto que o executa (Mockus, 2008) e não se traduz em algo estável, mas como resultado de negociações entre intérpretes e os contextos sociais que constituem cada performance

<sup>28</sup> Movimento artístico idealizado por George Maciunas nos anos 1960 que se auto declarava “anti-arte” e teve influência significativa na quebra das fronteiras entre a música e as demais práticas artísticas

<sup>29</sup> Grupo musical dedicado à experimentação sonora criado em 1969 por Cornelius Cardew, Michael Parsons e Howard Skempton.

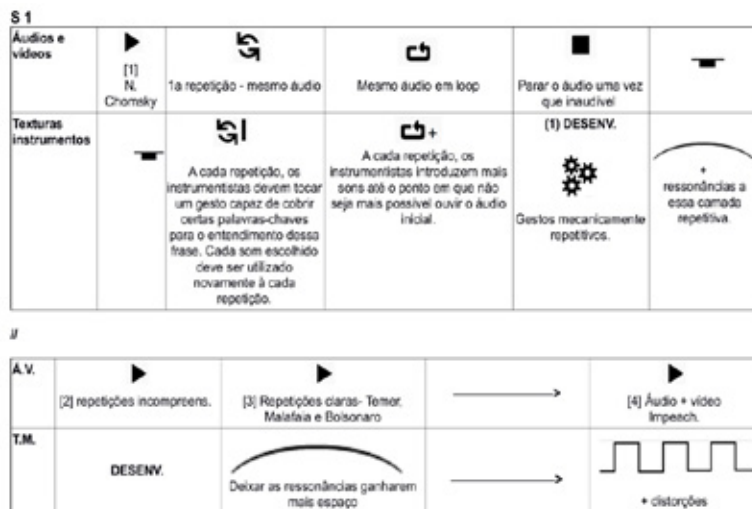


Figura 3. Trecho da partitura das versões 2, 3 e 4.

873

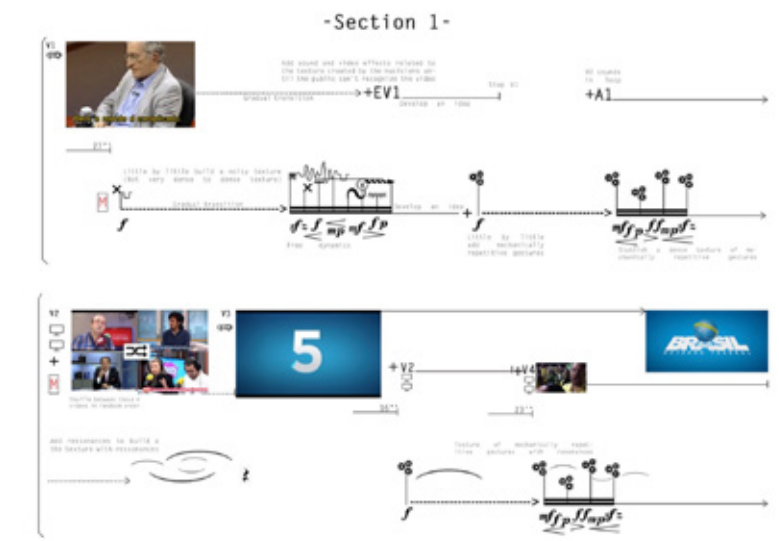


Figura 4. Trecho da partitura usada para a versão 5 da obra *Brain Washed, Brain Dead*.

(Schuiling, 2019). Dessa forma, essa escrita foi adotada em *Brain Washed*, *Brain Dead* como ferramenta de colaboração que permitiria uma adaptação da mesma peça a identidade artística de cada grupo e ao contexto político e social de cada país.

O processo colaborativo influenciou também na vontade de realizar-se uma partitura exclusiva para documentar a versão 6. Além da vontade de se realizar uma performance dessa versão, essa partitura servirá como registro do trabalho em conjunto a Koole, Fragoso e Amorim, já que, essa foi a colaboração mais longa e mais importante dos anos de criação de *Brain Washed*, *Brain Dead*. Tal prática foi inspirada dos processos de criação do compositor Georges Aperghis,<sup>30</sup> mais especificamente em sua *Machinations* (2000) para a qual o compositor escreveu a partitura somente após a apresentação da obra com o intuito de registrar os traços dessa colaboração (Pasquet, 2008). Esta escolha se baseia também no pensamento da compositora Terri Hron (2006) que, ao relatar um de seus projetos, menciona que seu objetivo ao escrever suas partituras era deixar como registro da peça, “uma receita, seus ingredientes e uma amostra do que foi já foi realizado”.

874

### **Impactos da participação de diferentes artistas no processo criativo da obra**

Hron (2015) chama de ateliê os primeiros encontros com os músicos e musicistas de seus projetos. Para ela, é importante que nesse momento ela não traga muitas ideias preconcebidas para não inibir a criatividade do grupo com quem ela está trabalhando (Hron, 2015). Através da dinâmica de colaboração interativa em *Brain Washed*, *Brain Dead*, buscou-se dar esse espaço à criatividade de todos e todas procurando entender como cada grupo (e sua combinação instrumental) poderiam afetar diretamente a identidade artística da obra.

Isso pode ser observado se compararmos as diferentes versões da obra abordada aqui. Embora seguisse uma estrutura musical semelhante, seu

<sup>30</sup> Compositor grego radicado na França (1945) conhecido internacionalmente por sua contribuição ao teatro musical experimental.

resultado sonoro foi extremamente variável. Questões ligadas à instrumentação (como a quantidade de instrumentistas, a potência e a tessitura dos instrumentos utilizados ou a aplicação de pedais de efeitos sonoros) foram essenciais para essa diferenciação, definindo, por exemplo, a densidade ou a presença de ruídos em cada versão.

Se compararmos as versões 4 e 6 de *Brain Washed, Brain Dead*, podemos dar um exemplo preciso disso. Ambas as versões foram realizadas exatamente pelo mesmo grupo de pessoas. Porém na versão 4, o grupo contava com duas guitarras e um acordeom, enquanto a versão 6 tinha como instrumentação duas guitarras e uma flauta. Dois aspectos são importantes aqui para analisar a diferença entre essas duas versões.

Em primeiro lugar, o acordeom é um instrumento com muito mais intensidade sonora em relação à flauta. Em segundo lugar, a versão 6 foi elaborada a partir de gravações feitas individualmente por cada pessoa, e a flautista foi a primeira a gravar toda a peça. Por diferenças de volume próprias de cada instrumento, os dois guitarristas tiveram que se adequar em alguns momentos e encontrar gestos sonoros ou combinações de gestos com menos intensidade sonora. Devido a esses dois detalhes, na versão 6, é possível encontrar mais variação de dinâmica entre as texturas desenvolvidas ao longo da peça. Enquanto a versão 4 possui um caráter homogêneo frequentemente denso, com muita distorção, a última versão é mais variada em densidade e intensidade.

Embora diferentes, estas versões também possuem similaridades e acreditamos que isso se dá pela personalidade artística do grupo que possui inclinação à improvisação livre e tende a preferir texturas ruidosas. Nesse sentido, podemos também comparar as duas versões nas quais a violinista colombiana Ana Maria Ruiz Valencia participa: a versão 2 e a versão 5. Aqui também é possível notar uma similaridade entre ambas as versões, mesmo que houvesse a presença de artistas diferentes (além de Valencia) em cada contexto. Em ambas as versões, são utilizadas técnicas idiomáticas do violino, o que influenciou os demais músicos e musicistas e trouxe semelhanças entre essas duas versões.

Outro exemplo do impacto da participação de diferentes artistas no processo criativo da obra são as sugestões que foram incorporadas nas versões posteriores. É exemplo disso o trecho final das versões 4, 5 e 6, no qual é solicitado ao intérprete que realize sons que remetem à “perda de sintonia” ou “falha de conexão”. Nas versões 1, 2 e 3, este era um trecho irrisório. Contudo, durante os ensaios da versão 3, foi decidido coletivamente que o trecho ganharia destaque e se transformaria em uma longa textura. Esta mudança foi integrada às versões seguintes.

Segundo Hayden & Windsor (2007), embora uma má colaboração não signifique necessariamente um produto artístico ruim, o compartilhamento de visões estéticas parece ser importante para uma colaboração bem-sucedida, uma vez que esse fato impediria conflitos nos métodos de trabalho e objetivos artísticos. Porém, é importante ressaltar que a prática colaborativa também exige da pessoa que cria estar disposta a renunciar a certos desejos pessoais. Embora possa ser difícil em alguns momentos, esse exercício permite a essa pessoa explorar caminhos estéticos ou ferramentas técnicas os quais ela não experimentaria se estivesse atuando dentro de sua zona de conforto. Sobre este assunto, John-Steiner, Weber & Minnis (1998) acreditam que para haver uma real colaboração, a abertura ao diálogo deve estar presente nos valores e objetivos da equipe para se atingir respeito mútuo e esforços conjuntos.

Este ponto foi visível no caso da participação de Hippolyte Vendra na versão 6, pois o cineasta e a compositora tinham opiniões contrárias a respeito da aplicação de efeitos digitais sobre as imagens. Através de um diálogo, houve um consenso a respeito do uso moderado de tais efeitos. Finalmente, além das questões estéticas, trabalhar diretamente com o cineasta impactou o fazer técnico da compositora. Diversas sugestões vindas dele a ajudaram, por exemplo, a ter um senso maior de organização que é essencial em projetos que envolvem uma quantidade maior de arquivos digitais.

### Logísticas do trabalho colaborativo

A falta de enquadramento institucional e profissional, pode tornar inseguro o trabalho colaborativo em artes e demandar muito do pessoal, do emocional e até no financeiro de cada artista (John-Steiner, 2000). Além disso, essa forma de trabalhar somente pode funcionar quando todas as partes estiverem preparadas para isso: não se pode impor um modelo de trabalho colaborativo e é necessário adaptar-se para ir ao encontro das expectativas daqueles e daquelas com quem se colabora (Hayden & Windsor, 2007). Nas colaborações em criação musical é importante também considerar que um tempo de ensaio limitado demanda estratégias de trabalho mais objetivas (Hron, 2015).

Isso pode ser exemplificado pelo processo de colaboração de *Brain Washed, Brain Dead* que foi realizado de maneira independente coordenado exclusivamente por Montanari. Essa falta de enquadramento, fez com que ela assumisse tarefas para além da composição, como, por exemplo, lidar e gerir com diferentes demandas, expectativas, entusiasmos e experiências.

877

Embora o trabalho de colaboração tenha ocorrido de forma satisfatória entre os envolvidos no processo de criação de *Brain Washed, Brain Dead*, o tempo disponível para o desenvolvimento de cada versão foi curto em relação à complexidade do trabalho. Esse fato implicou em uma adaptação por parte da compositora que adotou uma abordagem mais direcionada, optando, em alguns momentos, por decisões pessoais e não coletivas. O desenvolvimento prévio da estrutura musical e visual (descritas pela partitura gráfica) foi uma das ferramentas utilizadas para isso.

No que diz respeito à parte técnica, em alguns contextos, foi de exclusiva responsabilidade de Montanari se assegurar que todo o equipamento estava funcionando e, caso houvesse algum problema durante os ensaios, passagens de som ou durante as performances, cabia somente a ela resolvê-los.

A falta de uma boa estrutura de trabalho foi um desafio especialmente na versão 6 (versão em mídia fixa). Se por um lado não houve a neces-

sidade de controlar uma agenda coletiva e as necessidades técnicas para ensaios e gravações, por outro lado, a falta de tempo em comum e equipamento de qualidade, não permitiu uma estrutura adequada para se realizar e gravar uma performance fluida e orgânica à distância. Isso acarretou um tempo extra de trabalho para realizar uma edição capaz de simular uma organicidade de uma performance. Foi preciso ainda adequar certas propostas musicais trazidas na partitura gráfica, pois essas foram interpretadas de forma substancialmente diferente por cada pessoa. Dispondo, em alguns momentos, de três materiais musicais incompatíveis, Montanari precisou repensar a estrutura de determinado trecho adequando-se às propostas gravadas pelos intérpretes. Esse processo seria obrigatoriamente diferente se as decisões sobre o material sonoro tivessem sido realizadas em grupo, caso essa versão tivesse sido realizada de maneira presencial.

878

Baseadas nestes exemplos, consideramos necessário avaliar o enquadramento institucional e profissional para se adotar uma metodologia colaborativa adequada e, se necessário, delimitar as possibilidades estéticas da obra a ser composta de forma coletiva. Para nós, essa é uma realidade comparável à necessidade de conhecer previamente as possibilidades e limitações de um instrumento (ou de um conjunto de instrumentos) para a composição de uma obra instrumental.

### **Considerações finais**

*Brain Washed, Brain Dead* foi uma obra interdisciplinar que se desenvolveu ao longo de quatro anos, se adaptando a diferentes contextos políticos e sociais e agregando a identidade artística de cada coletivo de instrumentistas que a interpretou. A peça teve, até agora, seis versões diferentes, sendo que uma delas existirá inicialmente em um formato audiovisual fixo, mas que também poderá ser representada em uma performance. Mesmo que tenha sido criada e coordenada por Thais Montanari, cada profissional que participou deste processo – Ana Maria Ruiz Valencia, Ángela Marciales Daza, Hippolyte Vendra, Jesse Plessis, Justin Massey,

Kari Villalba, Lorenzo Gomez, Matthias Koole, Nathalia Fragoso, Pedro Amorim Filho, Ryan Kelly, Tiago Bortoletto Vaz, Valentina Spina – teve um papel ativo e essencial na elaboração final desta obra. Isso foi possível graças à prática de encontros prévios aos ensaios nos quais se discutiam o tema da peça (a manipulação da opinião pública pelos meios de comunicação de massa) e o uso de uma partitura gráfica-textual que permitia que escolhas referentes ao material sonoro da obra pudessem ser feitas em conjunto.

O fato de todas as versões da peça serem construídas usando uma mesma estrutura base permite demonstrar como a colaboração *interativa* pode condicionar uma obra ao grupo que a interpreta. *Brain Washed, Brain Dead*, também serve como exemplo para a necessidade de se adaptar uma metodologia colaborativa idealizada em contextos nos quais não seja possível contar com uma estrutura técnica e financeira adequada, e nos quais estejam envolvidas pessoas que não tenham familiaridade com processos colaborativos.

Na nossa opinião, a pesquisa em criação colaborativa é de extrema importância para auxiliar profissionais que estejam interessados em realizar trabalhos deste tipo. A prática teórica sobre esse assunto pode ajudar na identificação de temas importantes para o fazer colaborativo e isso pode ser feito através da análise comparativa de situações, participantes, objetivos e recursos pessoais e disciplinares complementares (John-Steiner, Weber & Minnis, 1998). Devido aos diferentes contextos de colaboração, à participação de diferentes profissionais e aos diversos resultados da peça *Brain Washed, Brain Dead*, esperamos que a mesma possa trazer boas reflexões ao ramo da pesquisa em criação e colaboração artísticas.

879





## Referências

Alves, Fábio; Andreatta, Dulce. “Breve reflexão sobre a mídia televisiva”.

*Profanações*, v. 6, p. 1-9, 2019.

Anderson, Virginia. “The Beginning of Happiness, Approching Scores in Graphic and Text Notation”. In: Assis, Paulo; Brooks, William; Coessens, Kathleen (Ed.). *Sound & Score Essays on Sound, Score and Notation*. Leuven: Leuven University Press, 2013, p. 130-142.

Bandelj, Nina; Gibson, Christopher. “Contextualizing Anti-Immigrant Attitudes of East Europeans”. *Review of European Studies*, v. 12, n. 3, p. 32-49, 2020.

Campeato, Lílian. *Arte sonora: uma metamorfose das musas*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2007.

Campeato, Lílian; Bonafé, Valéria. “A conversa enquanto método para emergência da escuta de si”. *Debates*, v. 22, p. 28-52, 2019.

880

Cardoso, Pedro Ribeiro. “Economia de marcações: a relação entre intérprete e compositor a partir dos prelúdios para cravo franceses dos séculos XVII e XVIII”.

*Revista Música*, v. 19, n.1, 2019. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/154136/154364>. Acesso em: 7 out. 2020.

Casalotti, Bruno. “Mulheres e negros na produção brasileira de audiovisual: anotações empíricas pela abordagem da sociologia do trabalho”. *RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, v. 6, n. 2, p. 1-25, 2020.

Chomsky, Noam; Herman, Edward S. *Manufacturing Consent*. Nova York, Pantheon Books, 1988.

“Contexto”. *Media Ownership Monitor Brasil*, 2017. Disponível em: <https://brazil.mom-rsf.org/br/contexto/>. Acesso em: 18 jan. 2021.

Davis, Stuart; Straubhaar, Joe. “Producing Antipetismo: Media activism and the rise of the radical, nationalist right in contemporary Brazil”. *International Communication Gazette*, v. 82, n. 1, p. 82-100, 2020.

Fragoso, Nathalia. *Acaso e indeterminação no processo de composição: um diálogo com a obra de Cage*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2015.

Graham, James; Gandini, Alessandro. "Introduction: Collaborative Production in the Creative Industries". In: Graham, James; Gandini, Alessandro (Ed.). *Collaborative Production in the Creative Industries*. Londres: Universidade de Westminster Press, 2017, p. 1-14.

Gyger, Elliott. "No stone unturned: Mapping composer-performer collaboration". In: Barret, Margaret S. (Ed.). *Collaborative creative thought and practice in music*. Nova York: Routledge, 2016, p. 33-47.

Hayden, Sam; Windsor, Luke. *Collaboration and the composer: case studies from the end of the 20th century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Hron, Terri. *Composing idiomatically for specific performers: collaboration in the creation of electroacoustic music*. Tese (Doutorado em Música). Université de Montréal, Montreal, 2015.

Hron, Terri. "A Pickle in a Bell Jar: Preserving Collaboration in Hyperscores". *Journées d'Informatique Musicale (JIM)*, 22., 2015, Montreal. *Actes [...]*. Montreal: Universidade de Montreal, 2015. Disponível em: [http://jim2015.oicrm.org/actes/JIM15\\_Hron\\_T.pdf](http://jim2015.oicrm.org/actes/JIM15_Hron_T.pdf). Acesso em: 7 out. 2020.

John-Steiner, Vera. *Creative Collaboration*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

881

John-Steiner, Vera; Weber, Robert J.; Minnis, Michele. "The Challenge of Studying Collaboration". *American Educational Research Journal*, v. 35, n. 4, p. 773-783, 1998.

Kanga, Zubin. *Inside the Collaborative Process: Realising New Works for Piano*. Tese (Doutorado em Música). Royal Academy of Music, Londres, 2014.

"Mídia". *Media Ownership Monitor Brasil*, 2017. Disponível em: <https://brazil.mom-rsf.org/br/>. Acesso em: 18 jan. 2021.

Mockus, Martha. *Sounding Out, Pauline Oliveros and Lesbian Musicality*. Routledge, 2008.

Niederauer, Martin. "Knowledge-based cooperation between art music composers and musicians". *Kultur aktiv gestalten*, n. 6, 2015. Disponível em: <https://www.p-art-icipate.net/knowledge-based-cooperation-between-art-music-composers-and-musicians/>. Acesso em: 7 out. 2020.

Rebelo, Pedro. "Notating the Unpredictable". *Contemporary Music Review*, v. 29, n. 1, p. 17-27, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/07494467.2010.509589>. Acesso em: 7 out. 2020.

Roe, Paul. *A phenomenology of collaboration contemporary composition and performance*. Tese (Doutorado em Música). University of York, York, 2007.

Silva, Priscilla. “O uso da figura do estereótipo nos programas de humor na televisão brasileira: uma análise linguístico-discursiva acerca dos efeitos de sentido humorístico em gêneros de humor”. *Research, Society and Development*, v. 3, n. 1, p. 55-68, 2016.

Schuiling, Floris. *The Instant Composers Pool and Improvisation Beyond Jazz*. Nova York: Routledge, 2019.

Pasquet, Olivier. “Machinations”. 2008. Disponível em: <https://www.opasquet.fr/machinations/>. Acesso em: 7 out. 2020.

Rocha, Fernando de Oliveira. *A improvisação na música indeterminada: análise e performance de três obras brasileiras para percussão*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2001.

Rogers, Holly. *Sounding the Gallery: Video and The Rise of Art-Music*. Oxford : Oxford University Press, 2013.

Stranska, Lenka. “La partition graphique : un cas spécifique de créativité musicale”. *Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM)*, 5., 2002, Liège. *Actes/Proceedings* [...]. Liège: Universidade de Liège, 2002. Disponível em: <https://www.escom.org/proceedings/ESCOM2002/sources/Pdf/Session/Stranska.pdf>. Acesso em: 21 mai. 2021.

Zhirkov, Kirill. “Who Are ‘the Immigrants’? Beliefs About Immigrant Populations and Anti Immigration Attitudes in the United States and Britain”. *Social Science Quarterly*, v. 102, n. 1, p. 228-237, 2020.

## Vídeos

*BBC interview with Noam Chomsky*. [s.l.], 1996. 1 vídeo (29:51 min). Disponível em: <https://youtu.be/suFzznCHjko>. Acesso em: 18 jan. 2021.

*Conference de presse de Marine Le Pen sur l'actualité*. [s.l.]: Rassemblement National, 2014. 1 vídeo (31:37 min). Disponível em: <https://youtu.be/pof3JjS1J7I>. Acesso em 18 jan. 2021.

*Jair Bolsonaro fala a seus eleitores na Avenida Paulista*. [s.l.]: Estúdio Fluxo, 2018. 1 vídeo (10:47 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j09KA87Gxv4>. Acesso em: 18 jan. 2021.

*Ex-presidente Álvaro Uribe pide que se suspendan diálogos con las FARC.* [s.l.]: NTN24, 2015. 1 vídeo (16:14 min). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=uqMUeOYloAY>. Acesso em 18 jan. 2021.

*Le consentement à la fabrication de Noam Chomsky revisité.* [s.l.]: Al Jazeera English, 2018. 1 vídeo (25:45 min). Disponível em: <https://youtu.be/pf-tQYcZGM4>. Acesso em: 18 jan. 2021.

*Macri ganó el balotaje y es el nuevo presidente electo.* [s.l.]: Televisión Pública, 2015. 1 vídeo (1:10:52 min). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=pwRLgAMri68>. Acesso em: 18 jan. 2021.

*Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media.* Direção: Mark Achbar. Produção: Peter Wintonick. Toronto: Mongrel Media, 2007. 2 DVDs (167 min).

*Pronunciamento do Presidente Michel Temer.* [s.l.]: Planalto, 2016. 1 vídeo (05:05 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UPou6pjDA8k&t=42s>. Acesso em: 18 jan. 2021.

*Roda Viva com Noam Chomsky.* São Paulo: TV Cultura, 1996. 1 vídeo (91:31 min). Disponível em: <https://youtu.be/Zx6VIKOU1AM>. Acesso em: 18 jan. 2021.

*Sessão Deliberativa.* [s.l.]: Câmara dos Deputados, 2016. 1 vídeo (09:49:00 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V-u2jD7W3yU&t=34368s>. Acesso em: 18 jan. 2021.

883

*The Myth of the Liberal Media: The Propaganda Model of News.* Direção: Sut Jhally. Produção: Sut Jhally. Northhampton: Media Education Foundation, 1997. 1 DVD (60 min).

*Trump Full Immigration Speech in Phoenix.* [s.l.]: ABC News, 2016. 1 vídeo (77:17 min). Disponível em: <https://youtu.be/lj-XOJsHKsE>. Acesso: em 18 jan. 2021.

*UNU-GCM [United Nations University] – 2016 Annual Guest Lecture with Professor Noam Chomsky.* [s.l.]: UM University, 2016. 1 vídeo (73:13 min). Disponível em: <https://youtu.be/FPicR5Kz6uQ>. Acesso em: 18 jan. 2021.

### **THAIS MONTANARI**

Doutoranda em Composição e Criação Sonora na Université de Montréal (Canadá), na qual foi agraciada com a bolsa de estudos “Perras, Cholette & Cholette”, é Mestra em Composição mista pela mesma instituição, com Graduação em Composição pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Apresentou os desenvolvimentos de sua pesquisa no Canadá, Brasil e Colômbia, tendo lançado o álbum *Comunicación* em 2019 pelo selo argentino *5 Tracks*. E-mail: [thaismontanari@riseup.net](mailto:thaismontanari@riseup.net)

### **NATHALIA FRAGOSO**

Doutoranda e Mestra em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde realizou também Graduação em Composição, Nathalia Fragoso atua com composição e improvisação, com pesquisa focada na construção de peças indeterminadas e colaborativas. Em 2018 e 2019, atuou juntamente a Matthias Koole e Fernando Rocha como coordenadora do GILU (Grupo de Improvisação Livre da UFMG). Atualmente faz parte do Imaginários Sonoros, formado por discentes, docentes e pesquisadores ligados ao Grupo de Pesquisa LAPIS, da Escola de Música da UFMG. E-mail: [nathaliafragoso@gmail.com](mailto:nathaliafragoso@gmail.com)